

## CULTURA, ENCARGO, SITIO, MECENAZGO Y CONMEMORACIÓN EN LA ESCULTURA PÚBLICA. ALGUNOS EJEMPLOS DESDE BARCELONA.

Ignasi de Lecea.

Publicado originalmente en Brandão, P – Remesar, A. O espaço Público e a Interdisciplinariedade, 2000



1. Monumento a Colón, Barcelona 1888. Inaugurado con motivo de la Exposición Universal de 1888, el monumento que recoge una muestra del trabajo de las diferentes generaciones de escultores que trabajaban en la Barcelona de la época. Desde una propuesta inicial de 1852 el proceso de construcción del monumento es una síntesis de la complejidad de este tipo de intervenciones, tanto desde la gestión como de la tecnología. Extraordinariamente bien compuesto y emplazado se ha convertido en uno de los símbolos de la ciudad



2. Muro en la Plaça de la Palmera de Barcelona, de Richard Serra, 1982, dos muros de hormigón blanco de 52 metros de largo, 2,72 de altura y 0,25 de anchura. Una muestra clara de la "monumentalización de la periferia" que orientó los primeros proyectos de escultura pública en la Barcelona democrática de los primeros años 1980 y de la participación de artistas internacionales en la escultura pública de la ciudad. Richard Serra fue el primer artista extranjero que trabajó en el espacio público de Barcelona tras los escultores góticos.



3. Monumento a Lluís Companys, de Francisco López Hernández, 1998. Situado en el paseo del mismo nombre que en su momento fue la vía de acceso a la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y próximo al arco de triunfo que constituía el acceso principal, el monumento se plantea a otra escala, poética y humana que invita a ofrecerle un ramo de flores. El monumento es una muestra del carácter ecléctico de la colección de Barcelona que trata de no ser contradictorio con la calidad de las obras.



4. Línea de la Verneda de Francesc Torres 1999, en la Rambla Guipúscoa de Barcelona un largo segmento AB de unos 1600 metros de longitud que escribe la Historia y las historias del lugar en que se asienta –el barrio de Sant Martí de Provençals–, un segmento sinuoso y a veces oculto como la propia historia. Una de las últimas obras situadas en Barcelona quiere recoger el lenguaje de una generación de artistas conceptuales que se desarrolló en Catalunya a partir de 1968. Con ella la colección de esculturas de Barcelona se abre también a nuevos caminos de aproximación al arte.

Cuando se trata del espacio público urbano las primeras imágenes que aparecen en la memoria son las grandes realizaciones del Renacimiento y del Barroco romanos y, entre ellas, la Piazza del Campidoglio o la Piazza Navona por ejemplo. Pero el modelo de espacio público, tal como lo entendemos hoy, deriva de los grandes procesos de transformación y de renovación urbana que se acometen en diversas ciudades europeas a lo largo del siglo XIX con diferentes propósitos higienistas, de ornato, antirrevolucionarios... Es entonces cuando, por primera vez, se empieza a entender la urbanización de la ciudad como un todo. No se trata ya de acondicionar o embellecer espacios singulares, sino de proyectar el espacio público de la ciudad como un conjunto.

De esta nueva actitud es buen ejemplo la propuesta de A. Alphand para la urbanización del París de Haussmann; se prevén secciones estándar para los diferentes tipos de vías urbanas y se proyectan materiales de pavimentación y elementos de mobiliario urbano uniformes para toda la ciudad, incluso para los barrios entonces periféricos.

La escultura - el monumento - juega un papel destacado en esta nueva cultura del espacio público, al convertirse en instrumento de propaganda de los nuevos regímenes, de sus héroes y sus hazañas, pero también en un elemento para caracterizar o singularizar un espacio público determinado. Los monumentos son así medios de propaganda, elementos que mantienen la memoria colectiva y, finalmente, hitos de referencia urbana que consolidan y completan la tercera dimensión de un espacio urbano que es esencialmente plano al que le añaden además la dimensión temporal: el tiempo de la memoria.

Si bien no puede decirse que la dimensión artística de estos monumentos o esculturas públicas sea irrelevante, no es menos cierto que ésta no ha trascendido hasta hoy salvo muy en contadas excepciones. La historiografía del arte se refiere frecuentemente a la escultura pública de Rodin - y a sus complejos avatares -, pero ni la columna de Nelson, ni la fuente de Eros en Picadilly Circus ni el arco de l'Étoile, por ejemplo, se recuerdan como hitos de la historia del arte, sin embargo se han convertido en imágenes inconfundibles de las ciudades donde se asientan de las que asumen el papel de símbolo y representación, de postal. Solamente en los últimos años la escultura pública empieza a ser objeto del interés de los historiadores y críticos de arte.

Tras esta preocupación por el espacio público urbano y por el monumento como uno de sus componentes, que fue recogida entre otros por los libros de Stübben, Sitte y de Hegemann y Peets, el Movimiento moderno centra sus

esfuerzos en la vivienda y en la planificación de la ciudad. Así desde la tradición de l'École des Beaux Arts a la emergencia del nuevo espacio público contemporáneo se abre un largo paréntesis, en donde elementos puntuales de la reconstrucción alemana de la postguerra y la renovación urbana de algunas ciudades norteamericanas y algunos proyectos periféricos ingleses de los años 1960, son excepciones a destacar. Los primeros años de la década de 1980 señalan el inicio de este nuevo proceso, donde los trabajos de Barcelona son un ejemplo destacado que convive y contrasta con la cultura Disneyworld y con los nuevos centros comerciales o culturales, en este final de siglo.

En el largo paréntesis entre la tradición de l'École des Beaux Arts y el espacio público contemporáneo, se han producido dos hechos que tendrán la mayor trascendencia cuando se aborde de nuevo, y no sin dificultad, la escultura en la ciudad. Por una parte el aumento del tráfico urbano ha puesto en cuestión los antiguos monumentos, que han pasado de ser considerados elementos venerados - rodeados por una verja, que hoy casi siempre ha desaparecido y que les otorgaba un carácter casi sagrado- a entenderse como obstáculos al tráfico rodado. Por otra parte la publicidad se ha convertido en elemento omnipresente en las imágenes urbanas. La fuente de Eros de Picadilly Circus ha desaparecido prácticamente frente al telón de fondo de las fachadas publicitarias de los edificios de la plaza. Es ya prácticamente imposible concebir una imagen, una fotografía, de la ciudad europea o americana de la segunda mitad del siglo XX en la que no aparezcan mensajes publicitarios y nada más significativo de este período que el anuncio convertido en arquitectura en las propuestas de Robert Venturi.

A lo que hoy llamaríamos la publicidad institucional que caracterizó los primeros monumentos y esculturas públicas erigidas a la gloria de los gobernantes y de sus hazañas, le ha surgido un potente contrincante: la publicidad comercial. El planteamiento de la escultura monumental en su imposición por el tamaño y la potencia del mensaje ha perdido ya esta batalla. En estos términos ninguna escultura podrá competir desde ahora con un anuncio de Coca-Cola.

Afrontar hoy un proyecto de escultura pública significa entender que la batalla está en otro terreno, que no puede ya competir, en la dimensión y en el impacto de la forma, con la ciudad de los anuncios y los coches. Y en este espacio de tiempo en que se han sucedido las grandes transformaciones que han llevado a la actual escultura contemporánea, los antiguos héroes se han convertido a veces en villanos: el gran empresario industrial del siglo XIX, cuya memoria quisieron homenajear sus colegas para siempre, es hoy recordado por muchos por su relación con el tráfico de esclavos antes que por sus méritos como empresario y como mecenas. Pero, además, a falta de otro elemento de ornato, de decoración o de identificación de la ciudad, el mobiliario urbano ha tendido a menudo a asumir o suplantar estas funciones de embellecimiento y significación contraviniendo incluso sus propias exigencias funcionales.

En la búsqueda de un nuevo terreno de batalla los artistas han tanteado diferentes aproximaciones y lenguajes. Una primera línea trata de emular el papel urbano de la escultura anterior, rehuyendo el papel de representación de la memoria y planteando el monumento sin referencia, aquello que pasará a denominarse escultura, pero ésta no puede quedar al margen de la cultura de desmaterialización del objeto artístico que remueve las bases del arte contemporáneo desde los años 1960, a partir de la que se plantean obras que tienden a desaparecer en el paisaje inhóspito de la ciudad, que se empotran en el suelo y, desde allí luchan con la única arma a su alcance: la poesía. Actitudes paralelas en el tiempo y en el ámbito antimonumental y desmaterializador, se encajan en la tradición de los Earthworks y de la cultura del Land Art norteamericano, y se inclinan a la monumentalización del lugar, a asumir un nuevo concepto del jardín urbano contemporáneo que abandona la concepción del jardinero artesano para entrar de nuevo, y por la puerta grande, en el campo del arte. Otras, al fin, incorporan ideas ajenas al concepto de monumento como la utilidad y la funcionalidad, en las que la vertiente lúdica, la escultura como aparato o elemento de juego, acabará asumiendo un papel importante.

El campo se abre si consideramos las obras con vocación temporal de las que aquellas que bajan al propio terreno de la publicidad adoptando su formato y su soporte para transmitir mensajes nuevos, como hicieron, entre otros, Félix González Torres en Nueva York en 1992 o Hans Haacke en otras intervenciones, son un ejemplo interesante en relación a lo que se ha venido tratando hasta aquí. Una relación más completa de las actitudes de los artistas respecto del arte público nos llevaría a los procesos de participación y a otras actitudes no objetuales o de carácter temporal que no trataremos aquí pero que sin duda constituyen aportaciones importantes al arte público en la ciudad contemporánea.

Una mirada contemporánea a muchos monumentos antiguos nos permitiría reinterpretarlos hoy bajo alguna de estas nuevas aproximaciones. Los héroes de ayer, como hemos dicho, no son necesariamente los héroes de hoy, la memoria de muchos personajes o hechos ha muerto antes que los objetos que los conmemoran, y hoy muchos de aquellos monumentos pueden, a menudo, considerarse como esculturas en sí mismas al margen de su inicial dedicación. Los leones del pie de la columna de Nelson en Trafalgar Square se han convertido en objeto lúdico con gran poder de atracción. Aun así la reacción política y popular frente a la agresión de que fueron objeto diversas esculturas de héroes ingleses durante la manifestación del pasado 1º de mayo de 2000 en Londres, pidiendo castigos ejemplares a los agresores y solicitando la colaboración familiar y ciudadana para identificarlos, nos vuelve a hacer reflexionar sobre hasta qué punto continúan en activo muchos de los valores que se daban por perdidos.

Barcelona, con una tradición de escultura pública que mantiene piezas de los siglos XVII y XVIII, pero que se desarrolla principalmente entre los dos grandes hitos en la historia de la ciudad: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929, afronta su proceso de renovación urbana, en los primeros años 1980, con el lema de "Reconstrucción de Barcelona" y en ese proceso entiende que la escultura pública y el monumento deben ser elementos destacados. La escultura pública se entiende respecto al espacio público en la línea de la tradición anterior, como elemento que complementa la urbanización de la ciudad, como elemento esencial para que un sector de ésta adquiera todas sus características urbanas.

Nada mejor que recordar la referencia del arquitecto Oriol Bohigas, inductor de este proceso, en su libro La Reconstrucción de Barcelona:

*"En su sentido estricto, un monumento (del latín monere, recordar) es un objeto que contribuye a mantener el recuerdo del pasado a través de la referencia a un personaje o a un hecho histórico. Precisamente porque se trata de un recuerdo del pasado, se constituye en un factor fundamental de la permanencia de la ciudad a través de las azarosas vías de su transformación física y social. Esta cualidad de permanencia lo hace aglutinador y representante de ciertos aspectos de la identidad colectiva, del grupo social que lo rodea... La permanencia, la identidad visualizada se convierte, por tanto, en el factor más trascendental del monumento desde el punto de vista urbanístico, superando incluso la pura función de recuerdo del personaje o el acontecimiento histórico que quería conmemorar. Esta hace que sea preciso ampliar el concepto de monumento y que haya que entender éste como todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana, desde la escultura que preside y aglutina, hasta la arquitectura que adopta un carácter representativo y, de manera especial, aquel espacio público que se carga de significaciones. Por esto, 'monumentalizar la ciudad' quiere decir organizarla de manera que se subrayen los signos de la identidad colectiva en los que se apoya la conciencia urbana de esta colectividad, base de su capacidad de intervención en el porvenir de la ciudad".*

Esta actitud que toma mucho del pasado en cuanto al emplazamiento de la escultura o monumento y a su consideración como elemento de significación urbana, se inserta en el presente a través de un decidido empeño en adoptar técnicas e imágenes contemporáneas en el tratamiento de estos nuevos elementos de significación urbana.

Desde 1982 la ciudad, en donde había que llegar a algunas de las esculturas de su catedral gótica para hallar las trazas de un artista extranjero, se enriquece con obras de artistas locales, pero también de artistas internacionales. En las periferias urbanas, donde se alojaban buena parte de los trabajadores que emigraron a Barcelona desde los finales de los años 1950, y donde la construcción de viviendas se había realizado sin un proceso paralelo de urbanización de las calles y del espacio público inmediato, "monumentalizar la periferia", construir estos nuevos símbolos de identidad colectiva, devenía aspecto esencial en la reconstrucción de la ciudad que el nuevo ayuntamiento democrático se planteaba. La colaboración de artistas norteamericanos simpatizantes con la nueva y joven democracia española y el interés de los alcaldes de Barcelona en este proceso, fueron elementos esenciales para su éxito inicial y para su desarrollo posterior.

La introducción de la escultura contemporánea en Barcelona no podía tener peores antecedentes. En 1975 Alexander Calder había regalado una de sus obras a la ciudad donde fue colocada en uno de los barrios residenciales de más prestigio, del que se retiró poco después ante la fuerte oposición de los residentes que la consideraban de pésimo gusto. Hoy la escultura se exhibe en los jardines de la Fundación Joan Miró.

En el proceso de implantación de nuevas esculturas en los barrios periféricos de la ciudad, el fuerte recelo inicial sucumbió al descubrimiento de su valor como símbolos de identidad colectiva. Hoy los logotipos de algunos de los 10 distritos de la ciudad se basan en alguna de estas nuevas esculturas urbanas.

La nueva cultura del espacio público contemporáneo que se genera en la Barcelona de aquellos años puede

definirse esquemáticamente a partir de unos primeros lemas: "la calle no es una carretera", "la avenida no es una autopista", que se complementan en nuestro campo con el de "la ciudad no es un museo". El programa de esculturas de Barcelona no se asienta en la cultura del jardín de esculturas o en la de museo al aire libre, sino en la de la significación urbana que se consolida en los procesos de urbanización del siglo XIX.

Las esculturas se colocan en nuevos espacios públicos, que son a menudo oasis urbanizados en un entorno carente de servicios urbanos. Los nuevos proyectos urbanos parten del principio de un proyecto unitario que supera una desgraciada tradición de proyectos parciales de saneamiento, pavimentación, alumbrado y jardinería, realizados antes por servicios municipales descoordinados y sin ningún tipo de visión unitaria. ¿Cómo insertar en este nuevo marco la participación del artista?

El tema de la relación, o del conflicto, entre arte y arquitectura –en definitiva entre artistas y arquitectos, al fin y al cabo las relaciones personales son parte esencial en el planteamiento de esta cuestión- ha sido objeto de múltiples debates que muchas veces concluyen en visiones más o menos utópicas.

Cuando artista y arquitecto coincidían en una misma persona es difícil plantearse la posibilidad de conflicto. Las obras de Miguel Angel o de Bernini reflejan bien esta aspiración a la unidad de las artes. Pero ya en el siglo XVI el conflicto se manifiesta de una manera ejemplar en la obra de Andrea Palladio. Palladio habla en sus *Quattro Libri* de las bellas pinturas y estucos que adornan sus villas recordando los nombres de sus autores, así refiriéndose a la Villa Godi dice "Esta fábrica ha sido decorada con pinturas de bellísima invención por micer Gualtiero [Gualtiero dall'Arzere (1529-1552)], paduano, micer Battista del Moro, veronés y micer Battista, veneciano, ... [y que el propietario de la villa había escogido para su decoración a] ... los más excelentes y singulares pintores de nuestro tiempo". Sin embargo, en su referencia a la Villa Barbaro en Maser, la que dispone de las pinturas hoy consideradas más admirables, Palladio no cita ni las pinturas, ni mucho menos a Paolo Veronese su autor. Consta la indignación de Palladio ante tales pinturas que construyen nuevas arquitecturas ilusionistas sobre su propia arquitectura, alterándola ciertamente. La osadía del Veronese llega al punto de retratarse a sí mismo tras una puerta entreabierta, naturalmente también ilusionista. En una conclusión, un poco esquemática, de este ejemplo paradigmático podría deducirse que a los arquitectos les resulta difícil aceptar las contribuciones de artistas que trasciendan de lo decorativo o complementario.

Hay excepciones, sin duda afortunadas, como la colaboración de Balthasar Naumann, Gian Battista Tiepolo y Antonio Bossi, –el más celebre estucador de la época- en la Residencia episcopal de Würzburg que nos retroceden a la unidad de las artes, al bel composto de Bernini, si bien hay que destacar que Naumann falleció cuando la decoración interna aun se estaba ejecutando. Más tarde, en las derivaciones de la Bauhaus, como el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, la escultura de Georg Kolbe es un mero apéndice decorativo, un contrapunto a la asombrosa modernidad del pabellón como espacio. Theo van Doesburg en el célebre café L'Abeille de Estrasbourg, vuelve a los orígenes como único artífice de la obra.

Intentos ambiciosos posteriores como la colaboración de Turrell, Flavin o Shields en el Wiesner Building para el MIT (1979-1985), acabaron en un fracaso. Las relaciones estables del arquitecto Werner Ruhnau con Yves Klein y de Gordon Bunshaft de Skidmore, Owings & Merrill -SOM- con Isamu Noguchi fueron mucho más provechosas pero no llegaron a conseguir una ideal obra común.

La escultora Nancy Holt define tres posibles formas de colaboración entre artistas y arquitectos. La primera la denomina colaboración "conceptual", donde ambos trabajan de manera autónoma en la creación de obras complementarias. La segunda, o "correlativa", implica una mayor interacción en la cual ambos profesionales participan en la obra de cada uno. La tercera sería la colaboración "cooperativa", que implica un equipo de trabajo de arquitectos, escultores, paisajistas, contratistas, ingenieros y trabajadores comunitarios.

Harriet F. Senie en su libro de 1992 sobre la escultura pública contemporánea, una buena introducción en este tema desde la óptica norteamericana, acaba diciendo: "Las colaboraciones entre artistas y arquitectos se han ensalzado desde la teoría pero son difíciles de llevar a la práctica. Llevan mucho tiempo y requieren personalidades cuidadosamente equilibradas y una proximidad artística". Hoy esta proximidad artística resulta extraordinariamente difícil. La cultura de los arquitectos ignora con frecuencia la obra de cualquier artista posterior a los años 1960. En sentido inverso es de temer que la ignorancia sea paralela. Sin embargo aquella colaboración conceptual a la que hacía referencia Nancy Holt ha demostrado buenas posibilidades. Pero acaso lo que más acaba separando estas dos culturas tan próximas y tan distantes, la de los artistas y la de los

arquitectos, es la representación. El proyecto para un arquitecto tiene el sentido de aquello necesario para determinar de manera lo más unívoca posible la definición del objeto a construir. Para el artista el proyecto es, en general, la exposición de una idea, no necesariamente de su materialización. La falta de un lenguaje común dificulta todavía más una relación provechosa.

Todo esto se complica cuando la maqueta, aquel punto de encuentro que parece más sencillo, pierde vigencia en la mayor parte de la obra contemporánea. De una manera esquemática podría afirmarse que toda maqueta que nos atraiga por sí misma acabará prefigurando una mala escultura, pues es prácticamente imposible conseguir algo que pueda reproducirse con éxito a cualquier escala. Hoy las obras más interesantes suelen ser aquellas que tienen una representación más difícil, aquellas que no podrán ser fotografiadas, aquellas que no admiten una lectura inmediata sino que tienen que ser recorridas o utilizadas para disfrutarlas plenamente.

En las obras antiguas de Barcelona, y probablemente de muchos otros lugares, las dificultades de una colaboración no eran excesivas: artistas y arquitectos estudian en la misma Escuela, eran amigos y los papeles respectivos estaban aceptablemente definidos por la tradición y la enseñanza.

Las obras recientes de Barcelona han de verse con este fondo. Desechando ya inicialmente el concepto de jardín de esculturas, de obras no concebidas para el lugar, que se instalan en un espacio abierto como si éste fuera una galería o un museo, se intenta que las obras de Barcelona se integren plenamente en el espacio que ocupan y que éste adquiera la mayor unidad posible. El proceso no está exento de dificultades y sin duda una de las razones principales para el éxito aceptable de la operación ha sido la habitual intermediación de los responsables del programa de esculturas, entre los artistas y los arquitectos.

La definición más precisa que se podría dar al conjunto de las nuevas esculturas públicas de Barcelona es probablemente la de colección, una colección donde el orden y el programa no se plantean con un objetivo expreso y predeterminado, donde se reajusta el programa de nuevos espacios públicos ante el interés por la obra de un artista determinado y, en ocasiones, ante el interés cívico en consolidar la memoria de un acontecimiento o personaje. Esta colección será siempre ecléctica como lo es cualquier colección pública. Y si bien el interés por la obra concebida para un lugar, casi siempre concebida cuando ese lugar empieza a ser ya aparente, también se dan casi todas las situaciones: desde la obra adquirida o cedida que se coloca en el que se considera el mejor lugar posible, hasta el parque de l'Estació del Nord diseñado por Beverly Pepper, con la colaboración, en segundo plano, de los arquitectos municipales, hasta obras con diferentes niveles de colaboración.

Tras el memorial a los veteranos de la Guerra de Viet Nam, que proyecta Maya Lin en 1981, y con todas las dificultades –tuvo que convivir al final con un conjunto figurativo que satisficiera a todos los públicos–, se inicia un proceso de reconciliación entre la escultura contemporánea y la memoria. Este tema es particularmente interesante en Barcelona, como posiblemente también en Portugal. Catalunya había vivido el largo gobierno del general Franco sin poder expresar públicamente su memoria. Algunos monumentos antiguos habían llegado a ser desmontados tras la Guerra Civil –y guardados celosamente por funcionarios municipales a lo largo de todos esos años– fueron reconstruidos en los mismos o en diferentes emplazamientos durante los años 1970 y 1980, pero el déficit principal subsistía.

No creo que sea un caso excepcional, pero en nuestro país las demandas de nuevos monumentos o bien parten de la administración pública o, en muchos casos, se canalizan normalmente a través de comisiones cívicas que suelen encabezar una subscripción popular y transmitir al Ayuntamiento sus deseos y la necesidad de su colaboración para hacer el monumento más grande, más céntrico y más importante. No es un hecho nuevo, el monumento a Colón de Barcelona comenzó así, incluso se pretendía que los catalanes residentes en América sufragasen su coste. La historia del monumento, con innumerables anécdotas como la desaparición de los fondos recogidos en México, acabó en que la subscripción apenas alcanzó al 15% del coste de la obra y que el resto tuvo que ser aportado por el Ayuntamiento. Lamentablemente una situación semejante se ha reproducido a menudo.

Estas comisiones promotoras, que eventualmente incluyen a la familia del homenajeado, centran a menudo su actividad de manera casi exclusiva en la erección del monumento que pretenden y suelen partir de un imaginario previo bastante tradicional y convencional, pautado por la tradición iconográfica de la escultura del siglo XIX con algunos toques de una presunta modernidad. Las comisiones suelen rechazar la participación de artistas foráneos y manifiestan una cierta tendencia al concurso como forma de encargo. El concurso, aparte de su apariencia democrática, tiende a potenciar la difusión de la idea, dándole mayor trascendencia ciudadana y permite sentar las



bases de un acto multitudinario de inauguración, lo cual sintoniza de manera excelente con los objetivos de los patrocinadores.

Pero en el otro lado del problema surge la cuestión ¿debe contar con el apoyo público, debe autorizarse en definitiva, cualquier iniciativa de estas características, avalada o no por la recaudación de una subscripción popular casi siempre insuficiente? Ésta es claramente una decisión política. La representación democrática de la ciudad debe establecer los mecanismos para transformar la propuesta de unos ciudadanos en una voluntad de la ciudad. Esta decisión afecta al interés de trascender a la memoria colectiva determinado hecho o personaje y debe partir de procedimientos reglados con carácter general. Tras algún antecedente de concurso que no puede considerarse afortunado, el conjunto de los últimos monumentos conmemorativos barceloneses, sin duda notablemente ecléctico, es bien representativo de las maneras de abordar la conmemoración y la memoria desde diferentes opciones artísticas contemporáneas.

Para completar esta primera aproximación al entorno en el que se desarrolla la escultura pública, dos breves reflexiones sobre la financiación y la selección de los artistas y una consideración final sobre los materiales y la durabilidad.

Entre los lemas básicos que de alguna manera han venido definiendo el modelo Barcelona en lo que se refiere al tratamiento del espacio público de la ciudad, se ha citado aquel que indica que la ciudad no debe ser un museo, con el mismo carácter esquemático debería añadirse también que la ciudad -su espacio público- tampoco debe convertirse en un almacén de trastos; y esta afirmación que viene a cuento con relación a la máxima restricción posible en cuanto a la invasión del espacio público por elementos de mobiliario urbano de cuestionable necesidad o interés, tiene también su relación en el campo de la escultura pública.

Todo programa de escultura pública debe prever una financiación pública adecuada. El gobierno de la ciudad debe llevar siempre la iniciativa, dejarla a la propuesta de patrocinadores u oferentes de regalos es la garantía no tan solo de una notable incoherencia sino, con casi total seguridad, de una calidad deleznable. La iniciativa debe estar siempre en el campo del gobierno de la ciudad, no en el de los patrocinadores ni de los donantes.

La política del 1% cultural, con antecedentes en Italia desde 1949, a la cual se le pueden encontrar sin duda numerosos reparos conceptuales, es hoy la base del programa de esculturas de Barcelona y creemos puede ser un marco adecuado para llevar a buen fin un programa de arte público. Su eficacia básica dependerá en primer lugar de la efectiva utilización de dicho porcentaje en nuevas obras de arte público, puesto que la posibilidad que abren la ley estatal y la autonómica de utilizar estos recursos para la restauración del patrimonio histórico-artístico ha concentrado en este campo la mayor parte de los fondos. En segundo lugar en la creación de un fondo único que no vincule necesariamente la obra artística a la obra civil mayor de la cual procede el porcentaje. La omisión de este último aspecto determina la aparición de un gran número de piezas de bajo coste, volvemos a encontrarnos con el almacén de trastos, cuya calidad y adaptación al entorno acostumbran a resultar bien difíciles.

En este marco aparece la selección de los artistas. Resulta difícil decantarse inicialmente por una fórmula única. Los concursos, abiertos o restringidos, la selección por un comisario específico o a través de una comisión asesora, pueden llegar a ser todos ellos métodos válidos. Probablemente la combinación de los tres es la que a medio o largo plazo garantiza los mejores resultados. El programa de Barcelona, donde la selección se realiza ahora a través de un consejo asesor donde junto a los responsables municipales de urbanismo y de cultura, participan los directores de las instituciones de arte contemporáneo de la ciudad y otros profesionales independientes, viene desarrollándose con un consenso amplio entre las diferentes sensibilidades culturales. La selección no debe caer en localismos impropios del carácter internacional de la creación artística. Ya desde la Edad media los artistas se desplazaban de un lugar a otro y así ha venido siendo excepto breves paréntesis, pero también la selección debe garantizar la presencia plural de las diferentes aproximaciones al hecho artístico.

Difícilmente puede completarse esta reflexión global sobre el marco de la escultura pública sin insistir en que los monumentos, como nos dice Dan Graham son aquello que se ha hecho para durar para siempre a diferencia de casi todas las cosas que nos rodean. Hemos visto que son susceptibles a los cambios políticos, pues hay a veces memorias que unos u otros quieren olvidar o destruir. Pero a menudo se olvida que la perdurabilidad del monumento o de la escultura pública tiene una fuerte componente tecnológica. El monumento más antiguo que hoy subsiste parcialmente en Barcelona se inició en madera, doce años más tarde se vio la necesidad de sustituirlo por uno de mármol. Estructuras concebidas con tecnologías avanzadas y no suficientemente experimentadas -casi

nunca las tecnologías avanzadas lo están- pueden padecer graves deterioros de las piezas en plazos no siempre largos.

De esta reflexión sobre la cultura de la escultura pública contemporánea está claro que no se deduce un modelo unívoco. Cualquier nuevo programa que se pretenda desarrollar nacerá de este marco pero deberá asumir su propia identidad.

## Notas

...A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, (Paris: J. Rothschild Éditeur, 1867-73).

...Ver Joseph Stübben, *Der Stadtebau. Handbuch der Architektur*, (Darmstadt, 1890); George R. Collins y Christiane C. Collins, *Construcción de ciudades según principios artísticos: Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980) y Werner Hegemann y Elbert Peets, *El Vitrubio americano: Manual de Arte Civil para el arquitecto*, (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1992).

...Como señala Ignasi Solà-Morales en su *Introducción a Arte Civil*: "La arquitectura y el diseño urbano del Movimiento Moderno han propuesto la fijación de pautas que permiten la producción seriada de edificios, de los barrios y eventualmente de los equipamientos que deben servir a estas partes de la ciudad. Pero por otra parte, la arquitectura del Movimiento Moderno ha carecido de otro criterio compositivo que es el de la repetición eliminando cualquier posibilidad de tratamiento articulado de los sistemas, la consecuencia inmediata de estos procedimientos propios de la forma moderna es la ausencia de un diseño urbano integrado, calificador de los espacios públicos capaz de referir las partes al todo y viceversa", cf. Ignasi Solà-Morales, "Werner Hegemann y el Arte Cívico", en Werner Hegemann y Elbert Peets, *El Vitrubio americano: Manual de Arte Civil para el arquitecto*, (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1992).

..."Reste par-dessus tout que la ville de l'âge post-industriel ne conçoit que l'opposition du plein (des bâtiments) et du vide (des artères de circulation) dans une sorte d'hostilité à la place ancienne encombrée de piédestals et de statues, autant d'écueils dont la motricité accrue de la ville, l'automobile se généralisant, s'accommode mal (il est lointain, le temps où Larbaud comparait à des bustes les rares automobilistes dans leurs voitures découvertes)", en Thierry Dufrêne, "Introduction" a *Monument & modernité à Paris: Art, space public et enjeux de memoire 1891-1996*, catálogo de exposición, (París: Fondation Électricité de France/ Espace Électra, Paris Musées, 1996), p.27.

...Ver a este respecto Denise Scott Brown y Robert Venturi, *Aprendiendo de todas las cosas*, (Barcelona: Tusquets editor, 1971).

...Como dice Javier Maderuelo: "... la publicidad no solo está retomando la antigua función conmemorativa del monumento, con su pretensión de reflejar al ciudadano los valores dominantes, sino que a través de sus mensajes también retoma la idea de una cierta función educadora. Así, por medio de imágenes atractivas y seductoras, condiciona el gusto y el comportamiento de los incautos consumidores. Frente a la fuerza monumental de la publicidad muchos de los grupos escultóricos, de las fuentes y plazas que se diseñan y se construyen en la actualidad resultan torpes, raquíticos y carentes de significado, por eso estos esfuerzos hueros son pagados con la indiferencia, cuando no con el repudio de los ciudadanos". Cf. Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, (Madrid: Círculo de Bellas Artes y Visor dis., 1994), p. 41. Ojalá fuera así pero en cualquier caso la pérdida de valor artístico es evidente.

...En este sentido Gloria Moure señala "...la escultura ha recuperado el concepto de emplazamiento que antiguamente le era esencial y del que la primera modernidad le había liberado. La segunda modernidad se lo ha devuelto, no con el carácter restrictivo que tenía en el pasado, sino como elemento adicional y multiplicador de poetización, porque ya nada puede abstraerse de su entorno", cf. Gloria Moure, "la creación plástica en el espacio urbano", en Josep Roy i Dolcet, *Presències en l'espai públic contemporani*, (Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura pública i ambiental, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 1998), p. 80.

...Este tema ha sido desarrollado por Lucy R. Lippard en su artículo "Gardens: Some Metaphors for a Public Art", en *Art in America*, noviembre 1981, pp. 136 y ss. y por el autor en el artículo "Hacia un jardín contemporáneo. El lenguaje de los jardines y parques más recientes en Barcelona", en Juli Esteban y Jaume Barnada, coords., *1999 Urbanismo en Barcelona*, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999), pp. 108 y ss.

...Ver Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, (Madrid: Círculo de Bellas Artes y Visor dis., 1994), p. 54. Arquetipos de esta elemental clasificación en el conjunto de la escultura contemporánea en Barcelona podrían ser la obra de Sergi Aguilar en la Via Júlia, la de Lothar Baumgarten en la plaça Pau Vila, la de Beverly Pepper en el parc de l'Estació del Nord y el Drac de Andrés Nagel en el parc de l'Espanya Industrial.

...Ver Tony Godfrey, *Conceptual Art*, (Londres: Phaidon Press, 1998), pp. 7, 10 y 11.

...Oriol Bohigas, *Reconstrucción de Barcelona*, (Madrid: Dirección general de Arquitectura y Edificación -MOPU-, 1986), p. 103.

...Una visión general de las primeras actuaciones en esta línea se encuentra en Barcelona. *Spaces and Sculptures (1982-1986)*, catálogo de exposición, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987), hay ediciones en castellano y en catalán.

...Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, (Madrid: Ediciones Akal, 1988), Libro 2, cap. XV (p. 236).

...Cf. Ibid. p. 213.

...Ver C. Norberg-Schulz, *Architettura Tardobarocca*, (Milán: Electa, 1980), p. 153.

...De una entrevista con Nancy Holt el 2.01.1989, reproducida en Joan Marter, "Collaborations: Artists and Architects on Public Sites", en *Art*

Journal, invierno de 1989, p. 315. La visión de Marter sobre la colaboración entre artistas y arquitectos es más optimista que la del autor.

...Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1992).

..."Collaboration between artists and architects has been much praised in theory but has been difficult to implement. It is time consuming and requires a very careful pairing of personalities as well as esthetic approaches", en Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 229. Senie dedica todo un capítulo a la colaboración entre artistas y arquitectos; su lectura será de gran utilidad a los interesados en esta cuestión.

...Harriet F. Senie, describe en su libro citado la historia del proceso.

...Una historia bastante completa e ilustrativa de las vicisitudes del encargo y construcción del monumento, puede verse en Manuel García-Martín, *Estatuaria pública de Barcelona*, (Barcelona: Manuel García-Martín y Catalana de Gas y Electricidad, 1984), pp. 52 y ss.

...En Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), puede seguirse en el capítulo 11 y ss. un análisis interesante sobre este tipo de iniciativas, los concursos y los problemas de financiación.

...Es el caso del monumento a Francesc Macià, primer presidente de la Generalitat de Catalunya en 1932 durante la Segunda República española, situado en la plaça de Catalunya. El proyecto se sometió a concurso público con una posterior votación popular. El proyecto ganador, que introducía rayos laser de color rojo que dificultaban la navegación aérea y de difícil solución tecnológica, fue abandonado por un proyecto monumentalista y convencional que no puede considerarse un éxito.

...En este conjunto podrían situarse en Barcelona los monumentos a Frederic Mistral de Lawrence Weiner, a Lluís Companys de Francisco López Hernández, a Enric Prat de la Riba de Andreu Alfaro, al General Moragues de Francesc Abad, y la conmemoración de Santiago Roldán de Eduardo Úrculo, todos ellos realizados en el periodo 1996-1999.

...Sobre la evolución de esta política con numerosos ejemplos puede consultarse el libro de Malcolm Miles, *Art for Public Places. Critical Essays*, (Winchester: Winchester School of Art Press, 1989). El capítulo 15 desarrolla ampliamente este tema.

...El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la Fundació Antoni Tàpies y la Fundació Joan Miró, a los que se añade el director del Museo Nacional de Arte de Catalunya, junto a un arquitecto, un crítico y un artista de reconocido prestigio, designados por el Alcalde de la ciudad.

...A título de ejemplo puede señalarse que en el programa de Barcelona los la mitad de los autores son catalanes, hasta dos terceras partes de las obras son de artistas del resto de España, y la tercera parte son de artistas extranjeros.

...Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1992), p. 18.

...Puede leerse la historia de la columna de santa Eulàlia en la plaça del Pedró de Barcelona en Jaume Fabre, Josep M. Huertas y Pere Bohigas, *Monuments de Barcelona*, (Barcelona: L'Avenç y Ajuntament de Barcelona, 1984), pp. 20 y ss.